@Ciinematheque

بخش دهم

موشت[1]

Mouchette

۱۹۶۷

بیشتر به سبک پرتره‌ها

ایوون بابی: چرا این رمانِ برنانوس را انتخاب کردید؟

برسون: چون تابستان گذشته امید نداشتم فیلم بسازم. خانواده‌ی برنانوس سال‌ها کتاب را برای من نگه داشته بودند و احساس می‌کردند من وفادارترین آدم هستم، و برای همین من را تشویق به ساخت فیلم می‌کردند. اما من قبول نمی‌کردم چون اولاً دنبال اقتباسی دیگر نبودم؛ ثانیاً نگران بودم چیزی بی‌رحمانه بسازم.

بابی: یک فیلم وفادار برای شما چگونه فیلمی است؟

برسون: خب، وفاداریِ فیلم به کتاب چیزی است که سینماتوگراف، به شکلی که من آن را می‌فهمم، لزوماً از آن نفعی نمی‌برد. اما تمرین فی‌نفسه را دوست دارم. این قضیه تناقضی ندارد با ستایش من از برنانوس، با عشق من به موشت و تعهد من به این‌که چیزی را تقبل نکنم مگر آن‌که بتوانم آن را تا سرحدات‌اش مورد مداقه قرار دهم.

---

1. Mouchette

بابی: گفتید از بی‌رحمی و قساوت بیم داشتید...

برسون: به تازگی در کتابی فنی که فکر نمی‌کنم هیچ‌گاه وقت داشته باشم تمام‌اش کنم، نوشتم: «سینماتوگراف ماشین قدرتمندی است که درنهایت می‌تواند کوبنده باشد». قساوت کتاب برنانوس می‌توانست بر روی پرده چیز غیرقابل تحملی شود. خطر کردم و این بی‌رحمی را تعدیل نکردم.

بابی: آیا بین «ازقضا بالتازار» و «موشت» شباهتی وجود دارد؟

برسون: زندگیِ موشت کوتاه است. او خودش را می‌کشد ـ دست به کنش می‌زند ـ در حالی که بالتازار مطیع و تسلیم است. هر دوی آن‌ها به‌نحوی قربانیِ بی‌رحمی آدم‌ها و بی‌عدالتی و مانند این‌ها هستند. وحشت موشت همچون وحشت حیوانی به دام افتاده است. خرگوش و کبک‌ها را شهوداً وارد فیلم کردم. زندگیِ ما به شکل غیرقابل توصیفی به زندگی حیوان‌ها گره خورده است. قلمرو سینماتوگراف، قلمرو امر نگفتنی و غیرقابل وصف است.

بابی: روستای فیلم همان روستای درون کتاب نیست.

برسون: فیلم را در وُکلوز ساختم نه در پَدکاله. دنبال آفتاب بودم، وگرنه درخت و چمنزارهای این‌جا و آن‌جا که با هم فرقی ندارند.

بابی: و دوره‌ی زمانی فیلم هم با کتاب یکی نیست.

برسون: فیلم گذشته را حذف می‌کند. همواره در زمان حال فیلم می‌سازم. موشت در زمان حال وجود دارد. نیازی نیست به عقب نگاه کنم. بدبختی و الکُلیسم همواره یکسان‌اند.

فیلم در واقع نوعی نقاشی از موشت است. کتاب هم تقریباً چنین چیزی است. سوءظنِ من به تحلیل و روان‌شناسی تا حدودی توضیح می‌دهد که چرا خاطرات کشیش روستا و حالا موشت را انتخاب کرده‌ام.

بابی: منظور شما از نقاشی چیست؟

برسون: اگر در یک رمان به جای تحلیل و روان‌شناسی چیزی همچون نقاشی وجود داشته باشد، این کار باز هم به کمک کلمه‌ها انجام می‌شود. اما من به کلمه نیاز ندارم. اگر تحلیل و روان‌شناسی در فیلم من اتفاق بیافتد، از راه تصاویر و بیشتر به سبک پرتره‌هاست.

بابی: «موشت» را چگونه نقاشی می‌کنید؟

برسون: با انتخاب دختری چهارده ساله، که تا حد ممکن از ژست‌هایش ناآگاه است، و دادن این اجازه به او که خودش را در طرح فیلم - یا به‌عبارتی در طرح رمان - رها کند. داشتم دائماً خودم و برنانوس را اصلاح می‌کردم. زاویه‌ی دوربین می‌تواند و می‌بایست موجب شگفتی شود.

بابی: این‌جا هم از دست‌ها فیلمبرداری کردید؟

برسون: بله، آن هم زمانی که دست‌ها به‌خودی‌خود بیانگر بودند و نشان دادن چهره‌ها ضروری نبود. خودم را فقط به چیزهای ضروری محدود می‌کنم.

بابی: آدم از این‌که کل صحنه‌ی تشنج کردن آرسِن را نشان می‌دهید، تعجب می‌کند در حالی که می‌توانستید تنها به آن اشاره کنید.

برسون: این رخداد دراماتیکی است که نمی‌توان آن را به تعلیق درآورد یا به قطعات مختلف تقسیم کرد. راست‌اش، خودم هم شگفت‌زده شدم.

بابی: یعنی خودکشیِ «موشت» رخدادی دراماتیک نیست؟

برسون: چرا، هست. اما نه آن خودکشی‌ای که در کتاب است؛ من این خودکشی را در لحظه ابداع کردم. موشت از تپه به پایین غلت می‌خورد و آب او را چنان در برمی‌گیرد که گویی هیچ است. این همان تردستی - یا مرگی - است که قصد داشتم در محاکمه‌ی ژاندارک هم از طریق تل هیزم و زنجیرهایی که ناگهان خالی

می‌شوند نشان دهم.

بابی: «سرود نیایش مریمِ مونته‌وردی» واجد چه معنایی است؟

برسون: این موسیقی دنبال امید و امداد نیست. موسیقی شروع می‌شود و تمام می‌شود. این موسیقی فیلم را در لفافه‌ی مسیحیت می‌پیچد. وجودش ضروری بود.

بابی: طی دو سال، دو فیلم ساخته‌اید: «ازقضا بالتازار» و «موشت». دلیل این تغییر در سرعت کار چیست؟

برسون: شانسی بود. یعنی به دو تهیه‌کننده معرفی شدم. سرعت کار که بالا رفت مجبور شدم به‌جای ابداع دست به اقتباس بزنم. اگر بخواهم روی داستان‌های خودم کار کنم و بگذارم پخته شوند، درست مثل کار یک رمان‌نویس، سال‌ها وقت می‌برد، نمونه‌اش هم ازقضا بالتازار.

"The Domain of the Ineffable,"

Le Monde, March 14, 1967

در برنانوس چیز دیگری را دوست دارم: در آثار او امر فراطبیعی از دل امر واقعی بیرون می‌آید

ناپلئون مورا: روبر برسون، برای اولین بار کی برنانوس را ملاقات کردید؟

برسون: هیچ‌گاه برنانوس را ندیدم. زمانی که برنانوس در تابستان سال ۱۹۴۸ از تونس به پاریس بازگشت مریض بود. بیمارستان، جراحی و مرگ با سرعت سرگیجه‌آوری یکی پس از دیگری آمدند. برای فیلم خاطرات کشیش روستا من هیچ تماسی - حتی به شکل غیرمستقیم - با او نداشتم. در آن زمان گفتم برنانوس

مرده برای من بیش از برنانوس زنده مانع درست کرد.

مورا: چه چیزی باعث شد تصمیم به ساخت فیلم «خاطرات کشیش روستا» بگیرید؟

برسون: این فیلم سفارشی بود. خوشحال بودم که از من خواسته شده نه فقط فیلم بلکه یکی از آن کارهایی را بسازم که چیزی غیر از یک داستان یا رمان ساده است، و اولین دغدغه‌ام آن بود که فقط در خدمت کتاب باشم نه در خدمت خودم. از آن موقع مرددم که آیا از اقتباس ادبی چیزی عاید سینماتوگراف می‌شود یا نه (کار بر روی موشت چراغی را در ذهن‌ام روشن کرد) ـ منظورم از اقتباس، یک اقتباس کاملاً وفادارانه است.

مورا: در «خاطرات کشیش روستا» به طور خاص چه چیزی وجود داشت که توجه شما را جلب کرد؟

برسون: قابل‌توجه‌ترین چیز، دفتریادداشت ـ دفتر خاطرات روزانه‌ای ـ بود که در آن قلم کشیش با آهنگی معنوی، جهانی بیرونی را درونی می‌کرد. به‌جای نقاط عطفی که یک فیلمساز معمولاً آن‌ها را انتخاب می‌کند، روی همین دفتر یادداشت متمرکز بودم. یک سری ایرادات و اعتراض‌هایی وجود داشت. مجبور شدم تهیه‌کننده‌ام را رها کنم و به دنبال یکی دیگر بروم. چقدر زمان (تا همین اواخر) برای پیدا کردن تهیه‌کننده از دست دادم! بالاخره توانستم دو سال بعد، سال ۱۹۵۰ فیلم را بسازم.

مورا: واکنش «برنانوسی‌ها» به فیلم‌تان چگونه بود؟

برسون: فکر می‌کنم خوب بود.

مورا: در میان آثارتان، «خاطرات کشیش روستا» چه جایگاهی دارد؟

برسون: وقتی داشتم فیلم را می‌ساختم بهتر فهمیدم دارم چه کار می‌کنم. میدان سینماتوگراف میدانی بیکران و پُر ظلمات است. من راه خودم را همچون آدمی نابینا که در قلمرو کوریِ ناخواسته (یا شاید هم خواسته؟) قدم می‌زند، پیدا می‌کنم.

واقعیت فرّار را ثبت می‌کنم. اما برای من استفاده از این وسیله‌ی فوق‌العاده یعنی دوربین برای بازتولید صرف ادا و اصول بازیگران (حتی آن‌ها که سرشار از استعدادند) به‌کلی بی‌معناست. من نظام یا بهتر بگویم ضدنظامی، یکپارچه و محکم دارم: به بازیگر، به اصول تئاتری، به «کارگردانی» در معنای رایج نه می‌گویم و به تمایز اجراکننده‌ی نقش با شخصیت ابداعی، به اعجابِ برداشت بد به جای «برداشت» و قس‌علی‌هذا آری می‌گویم.

مورا: فکر می‌کنید شخصیت‌های برنانوس خیلی به درد این سبک «نابازیگری» می‌خورند؟

برسون: بله، چون در کار برنانوس با نقاشی طرف هستید ـ نه با تحلیل و روان‌شناسی. غیابِ تحلیل و روان‌شناسی در کتاب برنانوس همانند غیاب تحلیل و روان‌شناسی در فیلم‌های من است. اگر در فیلم‌های من تحلیل و روان‌شناسی وجود می‌داشت، چیزی شبیه روش نقاشان پرتره می‌بود. چیز دیگری که در مورد برنانوس صدق می‌کند (و این مستقیماً به شخصیت‌های او مربوط می‌شود) این است که امر فراطبیعی از دل امر واقعی بیرون می‌آید.

مورا: آیا مسیحیت برنانوس کژاندیشانه است؟ او چه فهمی از عصیان دارد؟

برسون: گمان می‌کنم او مسیحیان زمانه‌اش را به خاطر ریاکاری و پیروی نکردن از آموزه‌های مسیح گناهکار می‌دانست. کژاندیش؟ من در این مورد صلاحیت چندانی ندارم. فکر می‌کنم بررسی برنانوس کار من نیست ـ به‌خصوص از دریچه‌ی لنزِ فلسفه‌ی دین. ایمان من ساده است.

مورا: فکر می‌کنید در کار برنانوس ناامیدی عنصری اساسی است؟

برسون: اگر در کار او ناامیدی می‌بینید به‌خاطر لغزشی در نوشتار یا به احتمال زیاد، برداشتِ نابسنده از کار اوست. حتی خودکشی... به‌عنوان مثال خودکشی موشت دلیلی بر ناامیدی نیست ـ و برنانوس این را به انحای مختلف بیان می‌کند.

معصومیت و وحشت موشت درست مثل حیوانی است که دنبال‌اش افتاده‌اند. در فیلم، میان پرنده‌ی صیدشده و موشت نوعی تشابه وجود دارد. برای او (به قول برنانوس) مرگ یک پایان یا فرجام نیست، بلکه برعکس یک شروع است. موشت در انتظار نوعی مکاشفه است.

مورا: جنبه‌ی مبارز شخصیت برنانوس - هم در کاتولیسیسم و هم در سیاست - جذب‌تان کرده؟

برسون: به‌هیچ‌وجه تحت تأثیرش قرار نگرفتم. برنانوس در خط‌مشی سیاسی و کاتولیسیسم‌اش یک سرباز آماده‌ی خدمت بود، ولی من هیچ شباهتی به سربازها ندارم.

مورا: و «موشت»؟ چرا پس از فاصله‌ای پانزده ساله دوباره به اقتباس از یکی از متون برنانوس روی آوردید؟

برسون: تابستان گذشته امیدی به ساخت فیلم نداشتم. زمان هم نداشتم که بخواهم چیزی را به‌کل از اول بنویسم. موشت را هم دوست داشتم - این قهرمان کوچک و غیرنظامی را. ولی نگران بی‌رحمی موجود در اثر هم بودم: آیا می‌توانستم موشت را بی آن‌که دلنشین سازم، قابل تحمل کنم؟

مورا: چرا برنانوس درباره‌ی موشت دو تا داستان نوشت؟

برسون: خود برنانوس گفته نام «موشت» برایش عزیز بوده و نمی‌توانسته در مقابل وسوسه‌ی خود مقاومت کند و این اسم را به شخصیت‌هایی که از هر نظر با هم خیلی تفاوت داشته‌اند ندهد. موشتِ داستانِ «زیر آفتابِ شیطان» شانزده سال‌اش بود، در حالی که موشتِ داستان تازه‌ی موشت و فیلم من چهارده ساله است.

مورا: در صحنه‌ی ماشین‌برقی‌ها سوسوی خوشبختی را می‌بینیم. چرا؟

برسون: یک شهربازی و یک پسر را وارد داستان کردم تا موشت مجذوب‌شان شود.

پسر همانند یک شبح ظاهر و سپس ناپدید می‌شود. ناپدید شدنِ امید همیشه موجب نومیدی نمی‌شود. یکی از دلایل دیگر وجود شهربازی و پسر این است که سرخوشی و شادی باعث می‌شوند تاریکی‌ای که در ادامه خواهد آمد را به شکل قوی‌تری احساس کنیم.

مورا: و صحنه‌ی مربوط به آلونک؟

برسون: این صحنه در خودِ کتاب برنانوس است. تمام کاری که من کردم این بود که دو شخصیت اصلی فیلم را در حوادث کتاب رها کنم و آن‌چه در چهره‌شان سوسو می‌زند را ضبط کنم. در مقابلِ استفاده از دیالوگ مقاومت کردم.

مورا: فکر می‌کنید مضمون اصلی موشتِ برنانوس، تنهایی است؟

برسون: به نظر من برنانوس به‌ندرت از مشکلات سخن می‌گوید: او فقط دارد شخصیت‌های خود را که در فلان شرایط دست به عمل می‌زنند رصد می‌کند. آن‌چه احتمالاً از فیلم برمی‌آید، بیش از تنهایی، عدم امکان ارتباط است.

مورا: به نظر شما چه چیزی عذاب ناشی از فقدانِ خدا و گمگشتگی را نشان می‌دهد؟

برسون: در خاطرات کشیش روستا لفظ خدا دائماً ذکر می‌شود. در موشت خدا یک بار هم بر زبان نمی‌آید. کل تفاوت همین است. به نظر من فقط زبانِ سینماتوگراف می‌تواند امر نگفتنی را محسوس کند.

مورا: درباره‌ی مجموعه آثار برنانوس نظر انتقادی‌ای دارید؟

برسون: صلاحیتِ قضاوت آثار برنانوس را ندارم. اغلب در کار او چیزی والا پیدا می‌کنم. به خاطر همین عنصر والا هم که شده انصاف آن است که او را در میان بزرگ‌ترین نویسندگان‌مان قرار دهیم.

مورا: میان آثار برنانوسِ مسیحی و برسونِ مسیحی شباهتی می‌بینید؟

برسون: آثار من؟ کارهای من بیشتر شبیه نوعی جستار و آزمودن است. فایده‌ی

چندانی ندارد که دو چیز متفاوت یعنی کتاب و فیلم را با هم مقایسه کنیم.

مورا: میان خودتان دو نفر چطور؟

برسون: فکر نمی‌کنم کسی بیشتر از برنانوس ـ از نظر سلیقه، ایده و شیوه‌ی بیان ـ با من تفاوت داشته باشد. چیزی که ضرورتاً ما را به هم نزدیک می‌کند، سنتِ مسیحی ماست، حتی اگر تا آن‌جا که می‌دانم نوع ایمان ما خیلی شبیه هم نباشد.

مورا: آیا با نفسِ حضور شیطان در کار برنانوس ارتباط برقرار می‌کنید؟

برسون: من شیطان را فقط یک بار، آن هم در وجود یک سگ دیدم یا درست‌تر بگویم، احساس کردم. گرچه حیوانات را دوست دارم ولی باید همان موقع از شرش خلاص می‌شدم. تجربه‌ی خیلی عجیبی بود.

مورا: برنانوس را نویسنده‌ای امروزی می‌دانید؟

برسون: نظر خاصی در این باره ندارم. همه چیز به‌سرعت تغییر می‌کند. در فرم نه، اما جوهرِ کار برنانوس امروزی است، ـ البته اگر امکان داشته باشد که فرم را از محتوا جدا کنیم.

مورا: فکر می‌کنید تأثیر او باقی بماند؟

برسون: برنانوس چیزهایی نوشت که به نظر خودش درست بودند، و آنانی که چنین نکردند بر خطا بودند. همه‌ی این‌ها هم از روی بی‌غرضی بود. برنانوس کم ننوشت، اتفاقاً خیلی هم زیاد نوشت.

مورا: آثار برنانوس در اصل خارج از شهرها اتفاق می‌افتند و خیلی مادی‌اند. در این خصوص نظری دارید؟

برسون: او زندگی روستا و شهر کوچکی که مردم در آن از پشت به همسایه‌شان خنجر می‌زنند را خوب می‌شناخت... آن سه زنی که کنجکاوی موشت را پیش از مرگ برمی‌انگیزند وحشتناک‌اند.

مورا: و موشت؟

برسون: خود برنانوس می‌گوید موشت شبیه گاو نری است دانمُ درگیر با باندریا[1]، بیلچه و قداره.

"Seventeen Years after Diary of a Country Priest,
He Returns to Bernanos. Bresson Explains His New Film,"
Le Figaro littéraire, March 16, 1967

نگاه‌هایی که می‌کُشند

ژرژ سادول: در میان برخی از همکاران این گفته متداول است که «برسون مثل ژان راسین است ـ تمام فیلم‌های او تراژدی کلاسیک هستند». عده‌ی دیگری هم هستند که می‌گویند: «برسون ظالم است». در این باره چه نظری دارید؟

روبر برسون: نه شبیه راسین هستم نه احساس ظالم بودن می‌کنم. این‌که دیگران درباره‌ام چه می‌گویند که دست من نیست. به شما منتقدان مربوط می‌شود. همان‌طور که می‌دانید آخرین فیلم اقتباسی من، برگرفته از یکی از رمان‌های برنانوس است. در این رمان بارقه‌ها و ردپاهای حقیقتی سترگ را یافتم: تکرار واژه‌ی «گردباد» توسط موشت که او را به یک رویا فرو می‌برد؛ آواز مدرسه‌ای که بدل به آهنگی عاشقانه می‌شود؛ *Merdre* («گُه»)ای که موشت بعد از تجاوز به پدرش می‌گوید و قس‌علی‌هذا.

یکی از دلایلی که باعث شد داستان تازه‌ی موشت را انتخاب کنم غیاب روان‌شناسی و تحلیل بود. بدین‌ترتیب، جوهره‌ی کتاب در دست من بود و می‌توانستم

---

۱. نوعی نیزه‌ی تزیین‌شده که حین مراسم گاوبازی در گردن یا کرده‌ی گاو فرو می‌برند. م

از فیلتر خودم ردش کنم. روان‌شناسی‌ای که با کلمه سروکار داشته باشد به درد رمان و تئاتر می‌خورد. چنین چیزی روی پرده عین کفر است. در آثار رمان‌نویسان بزرگ ـ استاندال، فلوبر، بالزاک و پروست ـ روان‌شناسی ضرورتاً با کلمات سروکار دارد.

سادول: فیلم شما یک‌جورهایی فیلمی صامت است، چون آدم‌ها به‌ندرت حرف می‌زنند. غلط نکنم دیالوگ‌های نوشته شده، فقط سه یا چهار صفحه ماشین تحریر جاگرفته‌اند. شما در اصل خودتان را با تصویر و صدا بیان می‌کنید.

برسون: تصویر و صدای من بیانگر همان چیزی است که برنانوس نوشته. من نه از بازیگر حرفه‌ای استفاده می‌کنم و نه حتی از نابازیگر، فقط از مدل استفاده می‌کنم ـ منظور از مدل همانی است که در نقاشی یا مجسمه‌سازی داریم. وقتی مدل را درست انتخاب کنم، روان‌شناسی خودبه‌خود اتفاق می‌افتد و من خودم را در نسبت با آن تنظیم می‌کنم.

سادول: مدل؟ مدل؟ می‌دانستید همین حالا از کلمه‌ای استفاده کردید که دوست‌ام کولِشُف، استادِ بزرگی که به پودوفکین و بوریس بارنت آموزش داده بود، هم در سال ۱۹۲۲ از آن استفاده کرده بود؟ او بازیگران تئاتر را رد می‌کرد و به جای آن مدل‌های زنده (*naturtchiki*) را به کار می‌گرفت، گرچه باید بگویم کارش زیادی نمایشی بود. فکر می‌کنم شما از این ارتباط باخبر نبودید.

برسون: سینماتوگراف زبان خودش را دارد. هم صدا و هم تصویر می بایست هنگام تدوین با دقت میلی‌متری در جای درست خود قرار گیرند.

سادول: به مسئله‌ی «ظالم بودنِ» شما بازگردیم؟

برسون: موشت به ما بدبختی و ظلمی را نشان می‌دهد که به طور معمول دوست نداریم ببینیم. ازقضا بالتازار اعتراضی علیه ظلم، حماقت و شهوت بود. من ذاتاً به هیچ عنوان قصد ندارم فیلم تعلیمی بسازم. در خودم نمی‌بینم که خطاها را درست کنم. ظلم همه‌جا هست: در جنگ، شکنجه، اردوگاه‌ها، در آدم‌های جوانی که افراد

سالخورده را می‌کُشند. اسکار وایلد در نامه‌های خود چیزی شبیه این می‌نویسد: «ظلم متداول عین حماقت است: فقدانِ کاملِ تخیل». حقیقت دارد که فقدان تخیل منجر به قساوت می‌شود. در اوایل جنگ، در سربازخانه سربازی را دیدم که پوست خرگوشی را زنده زنده می‌کَند. وحشت کردم.

سادول: به همین دلیل است که قبل از خودکشی موشت، کشتار خرگوش‌ها به دست شکارچی‌ها را نشان می‌دهید؟

برسون: خرگوش نه، خرگوش صحرایی. صحنه‌ی کشتار شهوداً به ذهن‌ام رسید. موشت هم حکم حیوان را دارد. برنانوس او را به گاو نری تشبیه می‌کند که در میدان گاوبازی گیر باندریا، بیلچه و قداره افتاده. او نمی‌تواند از مرگ فرار کند، درست مثل اسپانیایی‌هایی که برنانوس سال ۱۹۳۶ در مایورکا دیده بود ـ آن‌ها را در کامیون چپانده بودند تا به جوخه‌ی آتش بسپارند.

خودکشی موشت برای برنانوس پایان نبود، برای من هم نیست. این خودکشی شروع یک راه است. به محض آن‌که مادر موشت می‌میرد، او که به دست الهه‌های انتقام (مغازه‌دار، قیم و پرستار) عذاب می‌بیند خودش را به آب می‌اندازد. در رمان، موشت به‌آهستگی به درون آب می‌سُرد و آب او را می‌بلعد. از جزیره‌ی سن‌لوییِ پاریس آدم‌هایی را دیده‌ام که سعی کرده‌اند خودشان را غرق کنند، و می‌توانم به شما بگویم به محض برخورد با آب درخواست کمک می‌کنند.

لحظه‌ی افتادن موشت درون آب را نشان نمی‌دهم. ما فقط صدا می‌شنویم و حلقه‌هایی را می‌بینیم که در سطح آب ظاهر می‌شوند. این ناپدید شدن همان مرگ است. کندی رئیس‌جمهور امریکا، مرکز کل دنیا بود. او را در تابوت گذاشتند و دیگر کسی از او صحبت نمی‌کند ـ فقط صحبت از جانشینان اوست. «نو که اومد به بازار کهنه میشه دل‌آزار». در محاکمه‌ی ژاندارک هم با نشان دادن تیرک و زنجیرهایی که ناگهان خالی می‌شوند ناپدید شدنِ مشابهی را تصویر کردم. چون زندگیِ موشت با خودکشی پایان می‌یابد، برخی مرا به خاطر ساختن فیلمی عاری از امید، سرزنش

می‌کنند. من فیلم‌ام را این طور نمی‌بینم - من به روح، به خدا ایمان دارم.

اگر در فیلم‌هایم بیش از پیش ناملایم شده‌ام، همه‌اش از سر ضرورت است. باید می‌گفتم بچه‌ها قربانی قساوت هستند. آنان بی‌رحمانه درد می‌کشند چرا که مجبورند رازپوشی هم بکنند. و از آن‌جایی که زندگی ما به زندگی حیوانات مرتبط است. حتی به گربه‌هایی که در ونسان به درون گودال می‌افتند یا سگ‌هایی که در رامبویه یا فونتِنبلو وِل یا به درخت زنجیر شده‌اند هم فکر می‌کنم.

فیلم من چیزهای زیادی طرح می‌کند که همگی نشان از ظلم و بی‌رحمی دارند، ولی آن‌ها را بیش از حد انضمامی نمی‌کند: الکلیسم، رسوایی، تهمت، حسادت. من نگاه‌هایی را نشان می‌دهم که کُشنده‌اند.

سادول: اهمیت بی‌حدوحصر نگاه در فیلم «موشت» بیش از دیگر فیلم‌های‌تان احساس می‌شود. مایل‌ام از منظر «سینمای نگاه[1]» به این قضیه نگاه کنم، هرچند این اصطلاح دیگر کم‌ارج شده.

برسون: در کتاب فنی‌ای که معلوم نیست کِی تمام می‌شود، فکر کنم یک چنین چیزی نوشته‌ام: «ساخت فیلم یعنی ارتباط دادن موجودات زنده از طریق نگاه».

پیش‌نویس موشت را هشت روزه آماده کردم. می‌گویند این فیلم به‌نوعی ادامه‌ی ازقضا بالتازار است. ممکن است چنین باشد، گرچه نه تعمدی در این کار بوده نه تمایلی. در هر صورت، اقتباس بار سنگینی از روی دوش‌ام برداشت و به من اجازه داد راحت‌تر روی مسائل مختلف تأمل کنم، و به جای آن‌که به هر قیمتی درپی همانندی شخصیت‌های ابداعی با مدل‌های‌شان باشم، باید دگرسانی آن‌ها را بپذیرم: «آه، واقعاً خودشه». زمانی که یک بازیگر فلان شخصیت را خلق می‌کند، آن را ساده و طبق الگو اجرا می‌کند، در حالی که یک انسان سرتاپا ظرافت، پیچیدگی و راز است.

سادول: در حالی که اهمیت نگاه در «موشت» حیرت‌زده‌ام کرد، تکنیک‌های دیگرتان فراریم داد، یعنی چون کنش‌های فیلم مرا با خود می‌برد احساس می‌کردم از توانایی

1. cinéma du regard

تحلیلی و انتقادی خود به‌کلی خلع سلاح شده‌ام.

برسون: در فیلم من هیچ کنشی وجود ندارد. اگر هم در فیلم‌هایم به‌خصوص موشت کنشی وجود دارد، کاملاً درونی است. بهتر است به‌جای کنش درباره‌ی دقت و صحت صحبت کنیم. زمانی که مادر موشت می‌میرد، هیچ اتفاقی نمی‌افتد و از منظر درام یا طرح داستانی هیچ «کنشی» در کار نیست. بی بروبرگرد به من می‌گفتند سکوت، آهستگی و غیاب کنش، وبال گردن فیلم می‌شوند. موسیقی در بسیاری از تولیدات کنونی برای غلبه بر سکوت و آهستگی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

سادول: فیلم دیالوگ‌های بسیار کمی دارد و موسیقی تنها پیش از اولین و آخرین تصاویر می‌آید.

برسون: نقش صدا در فیلم بسیار مهم و کاملاً مشخص است. به‌عنوان مثال، برای صحنه‌ی طوفان من از ده نوع باد مختلف استفاده کردم. در برخی صحنه‌ها از سی‌چهل تا حاشیه‌ی صوتی استفاده می‌کنم. تکنیک‌های جدید ضبط صدا و تدوین نشان‌دهنده‌ی بزرگ‌ترین پیشرفت‌ها در عرصه کنونی سینماتوگراف هستند. قبل از نوار مغناطیسی، صداهای مختلف بدون کنترل چندانی با هم ادغام می‌شدند ولی اکنون می‌توانیم درجا چیزی را تصحیح یا پاک کنیم.

در صحنه‌ی مربوط به بار مشروب‌فروشی در شب، صدای ترق‌تروق آتش باعث تقویت درام می‌شود. هنگام تجاوز، موشت روی هیزم‌ها و شعله‌های آتش فرو می‌افتد تو گویی در رویایی دارد به درون جهنم فرو می‌رود. ما به اندازه‌ی کافی از صدا استفاده نمی‌کنیم؛ صدا حوزه‌ی گسترده‌ای است که مغفول مانده.

من اول کار می‌کنم، بعد فکر می‌کنم. صبح روز فیلمبرداری که از خواب بلند می‌شوم، عامدانه از فکر کردن به کارهای آن روز پرهیز می‌کنم. نمی‌گویم این صحنه را به فلان شکل و در بهمان جای کافه می‌گیرم. خودم را مجبور می‌کنم در لحظه چیز بسازم. مخالف هر نوع نظامی هستم که مبتنی باشد بر چیزهای ازپیش‌آماده، مبتنی باشد بر طرح‌ها و خلاصه‌ها، مبتنی باشد بر برنامه‌ریزی نمای

به‌خصوصی که قرار است در محیط ویژه‌ای که طراح صحنه ساخته است گرفته شود. من در کمین امر غیرمنتظره می‌مانم و دنبال شگفتی‌ها می‌گردم.

سادول: آیزنشتاین هم سال ۱۹۴۵ درباره‌ی فیلمبرداری فیلم «رزم‌ناو پوتمکین» حرف مشابهی زد.

برسون: دوربین فکر نمی‌کند. دوربین نوعی چشم است ـ به قول کوکتو «چشم گاو». دوربین واقعیت فرّار را ضبط می‌کند و در یک آن چیزی را فراهم می‌کند که نویسنده، نقاش و مجسمه‌ساز هرگز قادر به دستیابی به آن نیستند. دوربین چیزی را ضبط می‌کند که مغز ما قادر به نگهداری آن نیست. من چیزهای پیش‌بینی‌شده و حاضر و آماده را رد، و به سبک تناتری پشت می‌کنم. یک موقعی در تماشاخانه‌ی دولوور نشسته بودم که پرده، قبل از آن‌که میان‌پرده تمام شود، به طور اتفاقی بالا رفت و بازیگران در مقابل یک سالن تقریباً خالی شروع کردند به تمرین. وقتی نوبت اجرای اصلی شد می‌دیدم و می‌شنیدم که عیناً همان ژست و کلمات تمرین‌شده را تکرار می‌کنند. فیلم نقطه‌ی مقابل چنین چیزی است. ما نادرترین چیز را پرورش می‌دهیم، چیزی که در یک لحظه به وجود می‌آید و دیگر هرگز تکرار نمی‌شود.

من مدل‌هایم را در اختیار دارم و مسئولیت‌شان را هم برعهده می‌گیرم. در واقع، آن‌قدر به خاطر این مسئولیت عصبی و هیجان‌زده می‌شوم که حساب زندگی روزمره به‌کلی از دست‌ام در می‌رود. در لوکیشن‌هایی که به طور اتفاقی پیدا می‌شوند کار می‌کنم، بی‌آنکه آن‌ها را بشناسم یا حداقل از قبل مطالعه‌شان کرده باشم. این موضوع باعث می‌شود در من و در «مدل‌هایم» ارتباطات جدیدی ایجاد شود و مرا به سمت بازآفرینی مدام سوق دهد.

نمی‌دانم فیلم‌هایم ارزش این همه تلاش کردن را دارند یا نه.

"A Conversation, Rather than an Interview, with Robert Bresson about *Mouchette*,"

Les Lettres françaises, March 16, 1967

@Ciinematheque